УДК 7.071.2
DOI:10.26176/otmroo.2026.54.2.006

Елена Евгеньевна Потяркина
lepiano@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-7679-7226
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Ирина Арнольдовна Скворцова
iskvor@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1156-8403
Доктор искусствоведения, декан Научно-композиторского факультета; профессор, заведующая кафедрой истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Николай Иванович Тарасевич
nik9649@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1092-0949
Доктор искусствоведения, проректор по учебной и методической работе, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Elena E. Potyarkina
lepiano@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-7679-7226
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of the Department of History of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Irina A. Skvortsova
iskvor@mail.ru

ORCID: 0000-0003-1156-8403
Dr. Habil. in Art Studies, Dean of the Faculty of Musicology and Composition; Professor, Head of the Department of History of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Nikolai I. Tarasevich
nik9649@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1092-0949
Dr. Habil. in Art Studies, Vice-Rector for Academic and Methodological Work, Professor of the Music Theory Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Музыкальные имена дягилевской антрепризы: дирижер Пьер Монтё

Аннотация

Статья посвящена одному из выдающихся дирижеров Пьеру Монтё и его роли в «Русских сезонах» С. П. Дягилева. Прослеживается становление Монтё как дирижера, а также процесс его интеграции в дягилевскую антрепризу. На основе анализа иностранных источников выявляется значение фигуры Монтё для формирования дягилевской модели, где дирижер является одним из ключевых участников создания синтетического целого. Характеризуются методы работы Монтё и определяется значение «периода Монтё» для «Русских сезонов».

Ключевые слова

Пьер Монтё, Сергей Дягилев, «Русские сезоны», Игорь Стравинский, дягилевская антреприза, роль дирижера

Для цитирования

Потяркина Е. Е., Скворцова И. А., Тарасевич Н. И. Музыкальные имена дягилевской антрепризы: дирижер Пьер Монтё // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 2 (54). С. 77–85. https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.54.2.006.

Musical Names of Diaghilev's Enterprise: Conductor Pierre Monteux

Annotation

This article explores Pierre Monteux, one of the outstanding conductors, and his role in Sergei Diaghilev's "Ballets Russes". It traces Monteux's development as a conductor and his integration into Diaghilev's company. An analysis of international sources reveals Monteux's significance in the development of the Diaghilev model, where the conductor is a key participant in the creation of a synthetic whole. Monteux's working methods are characterized, and the significance of the "Monteux period" for the Ballets Russes is determined.

Keywords

Pierre Monteux, Sergei Diaghilev, "Ballets Russes", Igor Stravinsky, Diaghilev's enterprise, the role of the conductor

For citation

Potyarkina, Elena E., Irina A. Skvortsova, and Nikolai I. Tarasevich. 2026. "Muzykal'nye imena dyagilevskoy antreprizy: dirizher P'er Monte [Musical Names of Diaghilev's Enterprise: Conductor Pierre Monteux]." *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 2 (54, June): 77–85. (In Russian). https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.54.2.006.

Исследователи «Русских сезонов» традиционно фокусируются на триаде «композитор — хореограф — художник», упуская из виду важнейшее связующее звено — дирижера. Сотрудничество с Сергеем Павловичем Дягилевым было для них не просто техническим наймом. Его антреприза работала как творческая лаборатория, где музыка, танец и визуальный ряд сливались воедино. В этом синтезе дирижеры выступали полноправными соавторами, а сам Дягилев был не просто организатором, но и музыкальным редактором, и медиатором.

Исторический феномен «Русских сезонов» Дягилева обычно ассоциируется с эстетикой музыкального и хореографического модернизма. Однако за внешней эффектностью постановок скрывалась фундаментальная проблема исполнительской практики начала XX века. Новаторские партитуры Игоря Федоровича Стравинского, Мориса Равеля и Клода Дебюсси обладали такой степенью ритмической и гармонической сложности, что традиционный оркестровый аппарат того времени оказался не готов к их адекватной реализации. Дирижеры романтической формации, чья техника базировалась на широком жестикулировании и эмоциональном субъективизме, перед новыми нотными текстами оказывались несостоятельны.

Для реализации радикальных художественных замыслов Дягилеву требовался не дирижер-импровизатор, а «инженер звука». Этим специалистом стал французский дирижер **Пьер Монтё** (Pierre Monteux, 1875–1964), чья безупречная техника, аналитический склад ума и глубокое знание оркестровой специфики позволили транслировать сложный нотный авангард в категорию живого звучащего искусства.

Секрет профессиональной состоятельности Монтё в период «Русских сезонов» (1911–1914) кроется в его уникальной биографии, нетипичной для дирижеров того времени. В девять лет он поступил в Парижскую консерваторию, где учился как скрипач — сперва в подготовительном классе Жюля Гарсена, затем у Анри Бертелье. Также его педагогами были Шарль Леневё (контрапункт, фуга и композиция) и Альберт Лавиньяк (гармония и теория). Композиторские штудии привели к созданию нескольких небольших сочинений для голоса, фортепиано и кларнета,

а также струнного квартета. В качестве скрипача Пьер Монтё показал значительные успехи — он окончил консерваторию, получив первую премию вместе с Жаком Тибо[1]. Впрочем, скрипка была не единственным инструментом, который привлекал молодого музыканта. В 15 лет он обратил внимание на альт. С одной стороны, Монтё считал его мягкое звучание невероятно выразительным, с другой — сказалось чисто практическое убеждение в более легком трудоустройстве. Он обратился за помощью к Бенджамину Годару[2], в доме которого и получил опыт игры на альте в камерных ансамблях, что не только осталось для него одной из любимых форм музицирования, но и послужило основой особого тонкого слышания инструментального баланса.

Несмотря на успехи на инструментальном поприще, Монтё с юных лет стремился к дирижерской деятельности. Во время обучения в консерватории, сдружившись с Альфредом Корто[3], он в 12 лет организовал небольшой оркестр для совместной короткой серии концертов в Париже и окрестных городах. Несколько эксцентричный двухлетний период его творческой биографии связан с работой в оркестре «Фоли-Бержер», куда он устроился в 14 лет. Но именно там, по мнению самого музыканта, он воспитал свое феноменальное чувство ритма.

В то же время Монтё продолжал свои композиторские опыты, благодаря которым состоялось его первое соприкосновение с профессиональным оркестром в качестве дирижера. В 1892 году он написал шутливую польку для фортепиано «Sol, fa, si, la, si, re» [1] и оркестровал ее, получив приглашение продирижировать одним из собственных сочинений на благотворительном балу. В это время окончательно созрела мысль о приоритете дирижерского пути [3], несмотря на то, что это пока выглядело скорее мечтой.

В 17 лет Монтё устроился в основанный при парижском Бетховенском обществе Квартет Желозо, а годом позже (в 1893) успешно прошел прослушивание на должность главного альтиста в один из ведущих оркестров французской столицы — Оркестр Колонна[4]. Эдуар Колонн[5] был приверженцем музыки Берлиоза, а также исполнения новейших сочинений, и его оркестр сотрудничал со многими выдающимися композиторами, среди которых были Чайковский, Григ, Малер и др. Монтё не просто был альтистом оркестра, он чрезвычайно внимательно следил за манерой работы Колонна. Надо сказать, что оценка его лишена какой-то эйфорической окраски. Он отмечал все «неудобные» черты характера дирижера, но при этом признавал глубину его понимания музыки, в частности музыки Берлиоза, и считал во многом Колонна своим учителем.

Переломным моментом в карьере Монтё стала замена дирижера на репетиции кантаты Камиля Сен-Санса «Лира и арфа». Способность Монтё безупречно продирижировать сложным сочинением с листа была единогласно подтверждена музыкантами оркестра, что ознаменовало начало его самостоятельной карьеры. Последовавший концерт имел большой успех, но Монтё

[1] **Жак Тибо** (Jacques Thibaud, 1880–1953) — выдающийся французский скрипач, педагог и общественный деятель, один из ярчайших представителей французской скрипичной школы первой половины XX века (*прим. ред*).

[2] **Бенджамин Годар** (Benjamin Godard, 1849–1895) — французский композитор и скрипач, яркий представитель позднего романтизма во Франции. В конце XIX века он был невероятно популярен, считался одним из главных мелодистов Франции, но после своей ранней смерти быстро вышел из моды, уступив место импрессионистам (*прим. ред*).

[3] **Альфред Корто** (Alfred Cortot, 1877–1962) — выдающийся французский (швейцарско-французский) пианист, дирижер, педагог и музыкальный деятель, один из титанов мирового пианизма XX века (*прим. ред*).

[4] **Оркестр Колонна** (Orchestre Colonne) — один из старейших и самых влиятельных симфонических оркестров Франции, сыгравший ключевую роль в музыкальной жизни страны на рубеже XIX–XX веков. Основан в 1873 году скрипачом и дирижером Эдуаром Колонном (Édouard Colonne, 1838–1910) под названием «Association artistique des Concerts Colonne».

Главной миссией оркестра было продвижение молодых французских композиторов. Оркестр активно исполнял произведения Сен-Санса, Массне, Форе, Дебюсси, Равеля, Дюка, Шарпантье, д'Энди, Вагнера и Рихарда Штрауса.

Оркестр Колонна был настоящим инструментом французской «мягкой силы» (soft power), продвигая французскую музыкальную культуру и открывая публике новые имена. Его наследие продолжается более 150 лет — оркестр существует до сих пор (*прим. ред*).

не получил ни дополнительной платы, ни слов благодарности [4]. Но он обрел больше — уверенность в решении пройти прослушивание на должность помощника дирижера Оркестра Колонна.

Невзирая на протест самого маэстро, Монтё получил поддержку других членов оркестрового комитета. Колонн, впрочем, сообщил о своей позиции новоявленному ассистенту и отметил, что его работа будет ограничена подготовкой хора на репетициях. Несмотря на это, по иронии судьбы именно Оркестр Колонна приведет Монтё в дягилевскую труппу, что сделает его одним из самых заметных дирижеров мировой сцены. Более того, опыт работы с хором пригодится Монтё в 1924 году, при исполнении «Свадебки» Стравинского.

Нежелание Колонна давать часть концертов своему помощнику привело к тому, что Монтё стал искать иные возможности для творческой реализации. Одной из них стала работа в театре «Одеон», где он руководил различными постановками, включавшими пьесы «Арлезианка» с музыкой Бизе и «Рамунчо» Пьерне. В 1902 году Монтё дополнительно устроился на лето помощником дирижера оркестра казино в курортном городе Дьеп. Оркестр этот был примечателен своим сильным составом, собранным из лучших музыкантов. Спустя некоторое время сменился главный дирижер, и Монтё снова столкнулся с враждебным отношением. Его талант и особая уравновешенность, вероятно, вызывали опасения, так как оркестранты, разумеется, сравнивали их работу и, скорее всего, в пользу Монтё. Конфликт привел к тому, что он подал в отставку, которая не только не была принята, но более того, ему предложили взять на себя запланированное новое предприятие — оперный сезон, а чуть позднее ему и вовсе полностью передали дирижерские бразды.

Имея в своем распоряжении первоклассный оркестр, Монтё смог на практике воплотить все свои идеи, которые родились у него за все это время, фактически ставшее подготовительным этапом к основному творческому шагу. Внимательно наблюдая с места альтиста за работой Колонна и других дирижеров, он подмечал, какие приемы работают, а какие остаются непонятыми музыкантами. Сравнивая и анализируя, он пришел к выводу, что ему близка манера Артура Никиша[6]. Стремление к лаконичности и максимальной прозрачности в управлении отличало работу самого Монтё в дальнейшем.

В области дирижерской техники он сознательно эволюционировал от романтического субъективизма к объективному структурному анализу, трактуя партитуру как математическую и архитектурную конструкцию. Его знаменитый дирижерский жест отличался предельной экономией средств: отсутствие экспрессивной жестикуляции компенсировалось управлением оркестром посредством взгляда, мимики и микродвижений. Для публики эта манера могла казаться сдержанной, однако для оркестра, исполнявшего политональные структуры «Петрушки», подобная кристальная ясность метра и темпа выступала необходимым условием «выживания» музыкальной формы.

Возвращаясь впоследствии к оркестру в Дьеппе, Монтё отмечал свою возрастающую популярность, которая, безусловно, была следствием его участия в «Русских сезонах». «Мой музыкальный имидж укрепился, я чувствовал себя очень уверенно как интерпретатор, думаю, благодаря моим путешествиям, работе с другими оркестрами и новой музыке» [9, *76*][7].

История сотрудничества Дягилева с Пьером Монтё началась в 1911 году. Изначально французский дирижер относился к балетному жанру с известным скепсисом, предпочитая симфонический и оперный репертуар. По свидетельствам, содержащимся в книге его супруги

[6] **Артур Никиш** (венг. Nikisch Artúr; 1855–1922) — немецкий дирижер австро-венгерского происхождения, один из основоположников современной школы дирижирования. Прославился как выдающийся интерпретатор музыки романтизма — сочинений Шумана, Брамса, Брукнера, Чайковского, Вагнера, а также Бетховена. Его отличала скупая, невероятно экономная техника. Он использовал очень короткую палочку (а в поздние годы часто дирижировал вовсе без нее), управляя оркестром преимущественно взглядом, мимикой и тонкими, почти ювелирными движениями кисти (*прим. ред*).

[7] Здесь и далее перевод Е. Е. Потяркиной (*прим. ред*).

и биографа Дорис Монтё, в 1911 году он почти полностью был погружен в музыку Бетховена, Берлиоза, Брамса, Вагнера и Чайковского, лучшими современными композиторами полагал Франка и Дебюсси и считал концерты симфонической музыки высшей ступенью для музыканта. Монтё относил балет к развлечениям, популярным у легкомысленной публики, «которая могла сочетать удовольствие от просмотра и разговора одновременно» [9, *74*]. О дягилевском начинании впервые он узнал из публикаций в прессе в 1909 году, но не придал большого значения «появлению танцевального ансамбля из далекого Санкт-Петербурга». Участие Габриэля Пьерне[8] в дягилевском сезоне годом позже также не вызвало никакого энтузиазма у Монтё: «Честно говоря, я свысока посмотрел на Пьерне за то, что он согласился дирижировать танцевальной труппой» [9, *74*]. Его вовлечение в работу над «Петрушкой» Стравинского произошло после отказа Пьерне, который счел неприемлемым для себя готовить оркестр для кого-то еще.

С первых же репетиций дирижер был захвачен новизной музыкального языка Стравинского. Кроме того, Монтё был очарован подходом композитора: «Этот худой энергичный мужчина двадцати девяти лет, порхающий, словно стрекоза <…>, слушая, двигаясь к каждой партии оркестра, периодически приземляясь за моей спиной и шипя вполголоса мне в ухо указания, заинтриговал меня. Должен добавить, что это ни в коей мере не раздражало меня, так как к тому времени я был полностью покорен музыкой и композитором» [9, *75–76*]. Дирижер, в свою очередь, впечатлил Стравинского знанием партитуры, доступностью и четкостью объяснений.

По мере продвижения репетиций Монтё все более погружался в музыку Стравинского и в дягилевскую эстетику. И несмотря на то, что изначально оркестр встретил партитуру, мягко говоря, с недоумением, ему удалось сгладить все острые углы и повернуть музыкантов в сторону конструктивной работы. Это был своеобразный вызов, и Монтё поддался творческому азарту — его увлекла партитура, представлявшая значительные трудности для исполнения. «Я решил сделать все от меня зависящее и позаботиться о том, чтобы музыканты знали каждый аспект ее сложных гармоний» [9, *75*].

Например, знаменитый «аккорд Петрушки» (одновременное звучание до-мажорного и фа-диез мажорного трезвучий) представлял собой колоссальную техническую проблему для оркестра того времени. дирижер решил эту задачу методично, применив принцип изолированного разучивания политональных линий различными группами. Скрупулезный анализ гармонических вертикалей позволил достичь необходимой интонационной чистоты, что обеспечило Монтё статус главного интерпретатора музыки Стравинского. В итоге Стравинский, видя такой серьезный подход, сообщил Дягилеву, что только он может дирижировать «Петрушкой», и никто более: «Монтё чудно дирижировал как “Петрушкой”, так и другими вещами, он как-то хорошо понимает русскую музыку и страшно добросовестно и умно репетирует и прелестного характера» [1, *280*].

Дягилев, который, обладая безупречным музыкальным слухом, лично контролировал процесс, также высоко оценил профессиональную компетентность Монтё. Однако прежде чем принять окончательное решение, импресарио явился на репетицию и попросил исполнить... «Шехеразаду». Сам Монтё вспоминал об этом так:

> «После нескольких репетиций “Петрушки” Игорь Стравинский заявил Дягилеву: “Только Монтё будет дирижировать моим сочинением”. Я, конечно, был удивлен

[8]**Анри Констан Габриэль Пьерне** (Henri Constant Gabriel Pierné, 1863–1937) — выдающийся французский композитор, дирижер, пианист и органист, одна из ключевых фигур музыкальной жизни Парижа на рубеже XIX–XX веков. В 1910 году Пьерне сменил Эдуара Колонна на посту руководителя Оркестра Колонна. Под его управлением коллектив стал главной площадкой для премьер новейшей французской музыки. Пьерне был близким другом Дебюсси и Равеля, активно продвигая их творчество. Именно он впервые представил парижской публике балет «Жар-птица» Игоря Федоровича Стравинского (в 1910 году) и сюиту из «Дафниса и Хлои» Равеля (*прим. ред*).

> и не знал, чего ожидать, пока однажды на репетиции Сергей Дягилев не попросил меня исполнить для него “Шехеразаду”. Фокин — великий хореограф и танцовщик, Леон Бакст — чудесный декоратор сцены, и танцовщик Вацлав Нижинский были с ним. Я дирижировал завораживающей музыкой Римского-Корсакова <…>, музыкой, которую я всегда любил, наслаждаясь ее красочной соблазнительной партитурой, и когда я закончил, они начали взволнованно говорить по-русски, улыбаясь при этом оркестру и его дирижеру, который ничего не понимал на их языке» [9, *76*].

Впоследствии Монтё были доверены премьеры «Дафниса и Хлои» Равеля (1912) и «Игр» Дебюсси (1913). Однако кульминацией его работы с антрепризой стала премьера «Весны священной» 29 мая 1913 года. Исторический скандал, сопровождавший первое исполнение балета, потребовал от дирижера предельной концентрации и эмоциональной отстраненности. Сохранившиеся источники свидетельствуют, что Монтё не прерывал исполнение, несмотря на хаос в зрительном зале. К премьере он подошел с педантичностью исследователя. Особое внимание дирижер уделял балансу инструментов, что не просто отличало его стиль работы, когда он не жалел времени на репетиции отдельных групп, но и порой рождало конструктивные советы по изменениям в партитуре. Так, при подготовке «Весны священной» Монтё написал обстоятельное письмо Стравинскому, где не только подробно описал недочеты в звучании, проявляющиеся при исполнении, но и предложил-варианты их устранения [11, *52–54*]. Его знаменитое признание: «Я не любил “Весну священную” тогда. Я дирижировал ею 50 раз. Я не люблю ее сейчас» [10, *145*] — является манифестом профессионального объективизма, где долг перед нотным текстом превалирует над личными эстетическими предпочтениями.

Внутри иерархической машины «Русских сезонов» Пьер Монтё выполнял важнейшую функцию. В свою очередь Дягилев обрел в лице Монтё не просто достойного дирижера, а преданного музыке соратника, который воспринимал музыкально-театральный опус именно как синтетическое произведение. Он выстраивал исполнение таким образом, чтобы оно подчеркивало выразительность всего того, что происходило на сцене. Сам дирижер в несколько ироничном ключе вспоминал об этом в связи с исполнением Нижинским партии в «Призраке розы»:

> «Правда в том (и это нисколько не умаляет того факта, что великий танцовщик был великолепен в этом прекрасном балете), что ему благородно помогал Монтё в оркестровой яме, который играл предпоследний аккорд с легкой ферматой, создавая тем самым иллюзию продолжительной элевации…» [9, *77*].

Дягилев вызывал у Монтё чувство уважения и восхищения. Несмотря на то, что взрывной характер импресарио и сдержанность дирижера принадлежали к различным полюсам, они сходились в одном — любви к искусству и высоком профессионализме.

> «Я помню, как однажды он [Дягилев. — *прим. Е. П.*] крикнул мне на репетиции в Лондоне, на которой у меня было мало времени, так как это было для повторного выступления: “Монтё, вторая труба играет до, а это си-бемоль!” Излишне говорить, что я знал об этом факте и намеревался исправить его в конце, но я был очень рад увидеть, что мой директор тоже знал партитуру. На протяжении всего нашего сотрудничества я был осведомлен о его знании музыки и о его скрупулезном отношении к ней» [9, *88*].

Сравнительный анализ дирижерских практик эпохи показывает уникальность позиции Монтё. Эрнест Ансерме[9] в рассматриваемый период тяготел к концертному универсализму.

[9] **Эрнест Ансерме** (Ernest Ansermet) (1883–1969) — выдающийся швейцарский дирижер, один из важнейших интерпретаторов музыки XX века. Один из дирижеров «Русских сезонов» Дягилева. В 1918 году основал Оркестр

Герман Шерхен[10], напротив, искал в музыке предельный экспрессионизм, зачастую жертвуя формой ради концепции. Монтё же видел свою миссию в том, чтобы эту форму выстроить и обосновать. Дягилев, выступая в роли тонкого психолога, интуитивно понял: для материализации самых радикальных замыслов ему необходим дирижер-технолог с абсолютным слухом и непоколебимой волей. Благодаря их творческому диалогу сформировалась особая новая роль дирижера — активного соучастника в создании синтетического целого.

Творческий симбиоз Монтё и «Русских сезонов» завершился с началом Первой мировой войны, однако позже он стал дирижером гастрольного тура в США в 1916–1917 годах. Позже (в 1924) дирижер снова появился в «Сезонах», а также участвовал в культурной программе VIII летних Олимпийских игр, а в 1929 году под его руководством были исполнены «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» на вечере Стравинского в Парижской опере. Наиболее болезненным стал разрыв отношений с Игорем Федоровичем в 1920-е годы, обусловленный комплексом финансовых и личных противоречий.

Пьер Монтё, проживший почти 90 лет, оказал колоссальное влияние на симфоническое исполнительство XX века. Свои мемуары (1965) он озаглавил «It's All in the Music» («Всё в музыке»). Это название исчерпывающе отражает его жизненное и профессиональное кредо. Монтё не стремился к эпатажу или роли трибуна авангарда; его вклад заключается в кропотливом, интеллектуальном труде по укрощению музыкальной материи, что доказывает: за любым художественным прорывом стоит титаническая работа дирижера, обеспечивающего торжество подлинного искусства.

Романской Швейцарии (OSR) в Женеве и руководил им непрерывно на протяжении 50 лет, превратив его в один из лучших коллективов Европы.

До того, как посвятить себя музыке, Ансерме был профессором математики в Лозаннском университете. Этот опыт кардинально повлиял на его стиль — абсолютно точный и ясный. В его интерпретациях не было романтической расплывчатости или излишней сентиментальности. Он стремился к тому, чтобы партитура говорила сама за себя, добиваясь прозрачности фактуры и идеального баланса оркестровых голосов (*прим. ред*).

[10] **Герман Шерхен** (Hermann Scherchen 1891–1966) — выдающийся немецкий дирижер, композитор, теоретик и один из главных апологетов музыкального авангарда XX века. Его трактовки отличались предельной интеллектуальной ясностью. Он был мастером сложных, асимметричных размеров и мог выстраивать полиритмию так, что она звучала абсолютно естественно. Шерхен часто выбирал очень быстрые темпы, что требовало от оркестра виртуозной техники и предельной концентрации (*прим. ред*).

Литература

1. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2021. 656 с.: ил.

2. *Парфенова И. Н., Пешкова И. М.* Дягилев и музыка. Словарь. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 432 с.: ил.

3. *Потяркина Е. Е.* «Сезоны» С. П. Дягилева в Великобритании // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании — британская музыка в России: сб. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. / ред.-сост. Е. А. Артамонова, Г. У. Лукина, О. М. Табачникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 304–313.

4. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 4 т. / ред. В. П. Варунц. Т. I: 1882–1912. М.: Композитор, 1998. 550, [3] с., [17] л. ил.

5. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 4 т. / ред. В. П. Варунц. Т. II: 1913–1922. М.: Композитор, 2000. 799 с., [16] л. ил.

6. *Схейен Ш.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда / пер. с нидерл. Н. Возненко и С. Князьковой. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2013. 608 с.: ил.

7. *Canarina J.* Pierre Monteux, Maître. Pompton Plains, Cambridge: Amadeus Press, 2003. 353 p., [16] p.

8. Correspondance Ernest Ansermet — Igor Strawinsky (1914–1967) / éd. par C. Tappolet. Vol. 1. Geneve: Georg, 1990. XIII, 207 p.

9. *Monteux D. G.* It's All in the Music: The Life and Work of Pierre Monteux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965. 272 p.

10. *Reid C.* Thomas Beecham: An Independent Biography. London: V. Gollancz, 1961. 256 p.

11. *Stravinsky I.* Selected Correspondence / ed. by R. Craft. Vol. 2. New York: Alfred A. Knopf, 1984. XI, 544 p.

12. The Ballets Russes and Its World / ed. by L. Garafola, N. Van Norman Baer. London, New Haven: Yale University Press, 1999. VIII, 420 p.

References

1. Garafola, Lynn. 2021. *Russkiy balet Dyagileva* [Diaghilev's Ballets Russes]. Translated by Margarita Ivonina and Oleg Levenkov. Moscow: KoLibri; Azbuka-Atticus. (In Russian).

2. Parfenova, Irina N., and Irina M. Peshkova. 2017. *Dyagilev i muzyka: slovar'* [Diaghilev and Music: A Dictionary]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russian).

3. Potyarkina, Elena E. 2020. " 'Sezony' S. P. Dyagileva v Velikobritanii [S. P. Diaghilev's 'Seasons' in Great Britain]." In *Rossiysko-britanskiy kul'turnyy dialog: russkaya muzyka v Velikobritanii — britanskaya muzyka v Rossii* [Russian-British Cultural Dialogue: Russian Music in Great Britain — British Music in Russia], ed. by Elena. A. Artamonova, Galina U. Lukina and Ol'ga M. Tabachnikova. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya. (In Russian).

4. Stravinsky, Igor F. 1998. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for a Biography]. Edited by Viktor P. Varunts. Vol. 1, *1882–1912*. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

5. Stravinsky, Igor F. 2000. *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian Correspondents. Materials for a Biography]. Edited by Viktor P. Varunts. Vol. 2, *1913–1922*. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

6. Scheijen, Sjeng. 2013. *"Russkie sezony" navsegda* [Diaghilev. "Ballets Russes" Forever]. Moscow: KoLibri; Azbuka-Attikus. (In Russian).

7. Canarina, John. 2003. *Pierre Monteux, Maître.* Pompton Plains, Cambridge: Amadeus Press.

8. Ansermet, Ernest, and Igor Stravinsky. 1990. *Correspondance Ernest Ansermet — Igor Strawinsky (1914–1967)*. Edited by Claude Tappolet. Vol. 1. Geneve: Georg.

9. Monteux, Doris G. 1965. *It's All in the Music: The Life and Work of Pierre Monteux*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

10. Reid, Charles. 1961. *Thomas Beecham: An Independent Biography*. London: V. Gollancz.

11. Stravinsky, Igor. 1984. *Selected Correspondence*, ed. by Robert Craft. Vol. 2. New York: Alfred A. Knopf.

12. Garafola, Lynn, and Nancy Van Norman Baer, eds. 1999. *The Ballets Russes and its World*. London, New Haven: Yale University Press.